



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La favola fantascientifica di Lugones e Quiroga

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La favola fantascientifica di Lugones e Quiroga / S.Lafuente. - In: QUADERNI IBERO-AMERICANI. - ISSN 0033-4960. - STAMPA. - 99:(2006), pp. 69-75.

Availability:

This version is available at: 2158/391156 since:

Terms of use:

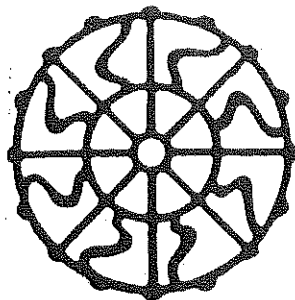
Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina



Todo puede ser uno

Giugno

Numero

99

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Rivista semestrale

Direttori

GIUSEPPE BELLINI

Università di Milano

e

GIULIANO SORIA

Università di Roma

Comitato di redazione

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

University of California - Santa Barbara

BRUNO DAMIANI

The Catholic University of America, Washington

ELSA DEHENNIN

Université de Bruxelles

ALAN DEYERMOND

Queen Mary & Westfield College, London

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

Universidad Complutense, Madrid

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

Harvard University

AMOS SEGALA

Université de Paris - Nanterre

Segreteria di redazione

PATRIZIA CASTAGNOTTI

Fondata nel 1946 dall'ispanista Giovanni Maria Bertini, la rivista si dedica allo studio della cultura e della letteratura dei paesi iberofonici. È pubblicata per iniziativa dell'Associazione Studi Iberici di Torino.

Fin dalle loro origini i Quaderni Ibero-Americani si sono avvalsi della collaborazione di grandi nomi della letteratura, dai Premi Nobel Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda e Juan Ramón Jiménez, a studiosi come Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Ramón Menéndez Pidal, ecc. La rivista continua a rispettare questa tradizione annoverando tra i suoi collaboratori i maggiori specialisti di tutto il mondo.

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere inviati alla redazione della rivista (via Montebello 21 - 10124 Torino, Italia) redatti in qualsiasi lingua moderna (seguendo le *Normas de Publicación* stampate alla fine della rivista) e non dovranno superare le venti cartelle dattiloscritte. I lavori verranno esaminati dalla Direzione che ne valuterà, insindacabilmente, la possibilità di pubblicazione. I manoscritti non pubblicati non verranno restituiti.

SOMMARIO

Fascicolo 99 - Giugno 2006

ARTICOLI

| | | |
|---|-----|----|
| GIUSEPPE BELLINI, <i>Scoperta e conquista del Nuovo Mondo</i> | pag | 5 |
| TERESA CIRILLO SIRRI, <i>La "Magna patria". Una perspectiva utópica de José Enrique Rodó</i> | » | 21 |
| NICOLA BIETOLINI, <i>"I candidi affetti". Il romanzo epistolare "La Serafina" di Mor de Fuentes e i suoi modelli letterari settecenteschi</i> | » | 42 |
| SILVIA LAFUENTE, <i>La favola fantascientifica di Lugones e Quiroga</i> | » | 69 |
| PATRIZIA SPINATO BRUSCHI, <i>Ciò che resta di una polemica antinerudiana</i> | » | 76 |
| MARIA ELVIRA LUNA ESCUDERO ALIE, <i>"El Aleph" de J.L. Borges y "El Quinqué color guinda" de Rafael Dieste: símbolos y confluencias</i> | » | 86 |
| CARLOS MENESES, <i>Narradores de los años Cincuenta en el siglo XXI</i> | » | 96 |

RECENSIONI

| | | |
|---|---|-----|
| AA.VV., <i>La dramaturgia de Calderón: Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)</i> (GIUSEPPE BELLINI) | » | 104 |
| ARTURO ECHEVARRÍA, <i>Lengua y literatura de Borges</i> (GIUSEPPE BELLINI) | » | 105 |
| MARGARITA PIÑERO, <i>La creación teatral en José Luis Alonso de Santos</i> (PIETRO TARAVACCI) | » | 106 |
| EVA LÖFQUIST, <i>Penélope sale de Itaca (Antología de cuentistas paraguayas)</i> (ALICIA RAMOS) | » | 108 |

| | |
|--|------------------|
| <i>JESÚS FUENTES GUERRA, ARMIN SCHWEGLER, Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe.</i> | |
| <i>Dioses cubanos y sus fuentes africanas (PATRIZIA SPINATO BRUSCHI)</i> | <i>pag. 110</i> |
| <i>JULÁN DEL CASAL, Poesía completa y prosa selecta (ELEONORA MOZZICONI) ...</i> | <i>» 111</i> |
| SEGNALAZIONI | » 116 |

La favola fantascientifica di Lugones e Quiroga

SILVIA LAFUENTE

Università degli Studi di Firenze

È impossibile capire in profondità le caratteristiche della cultura argentina odierna se non teniamo conto dell'enorme e profonda influenza che su di essa ha esercitato il movimento positivista argentino. Corrente filosofica, metodologia di pensiero e programma d'azione, questa scuola raggiungerà il suo massimo splendore in un periodo che va dalla fine del secolo scorso all'inizio del Novecento. Molte particolarità culturali, e specificamente quelle letterarie, possono essere capite con più nitidezza se vengono interpretate come effetto o reazione al contributo dei positivisti.

La rivoluzione positivista (soprattutto quella che coincide con la tappa della scienza caratterizzata dalla meccanica statistica e dall'unificazione dei fenomeni elettromagnetici) insieme al darwinismo, contribuirà alla produzione della narrazione fantastica modernista e della fantascienza nei primi decenni del Novecento.

In Argentina la letteratura fantastica fu inaugurata da un uomo di scienza, Holmberg, con il suo secondo testo *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* concepito come una narrazione fantastica sulla trasmigrazione delle anime al pianeta Marte. In alcuni dei suoi racconti convivono la scienza insieme allo spiritismo e alla frenologia. Alcune delle sue narrazioni possono essere catalogate nel genere del fantastico o del giallo, e a momenti si sente perfino l'eco della fantascienza.

Nel 1896 Lugones commentava uno dei racconti fantastici di Holmberg e dieci anni più tardi avrebbe raccolto in *Las fuerzas extrañas* narrazioni che costituiscono la radice dello sviluppo della letteratura fantastica e della fantascienza in Argentina. Holmberg tuttavia è pienamente inserito nel positivismo della generazione dell'80, mentre in Lugones si avvertono invece le contraddizioni e lacerazioni che segnano il passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Da una parte abbiamo l'occultismo, la parapsicologia, lo spiritismo; dall'altro, l'avanzamento delle teorie più moderne sulla fisica e sulle matematiche. Ricordiamo che Lugones è l'autore di uno dei primi saggi sulla teoria di Einstein: *El tamaño del espacio*, del 1921.

L'Argentina possiede, nella sua storia letteraria, non solo un persistente orientamento verso il fantastico, ma addirittura una forte presenza della narrativa fantascientifica. Non c'è da stupirsi di questa vicinanza essendo noto che la fantascienza comincia a crescere all'interno della letteratura fantastica fino ad invaderla, sostituendo la seduzione della magia con gli interrogativi della scienza.

Nell'opera *La muerte y su traje* di Santiago Dabove¹ ci sono chiare tracce di quello che Borges chiama *imaginación razonada*, secondo lui una delle caratteristiche fondamentali della fantascienza, che la distingue dall'atmosfera fatalista e irrazionale del fantastico: il predominio dell'intelligenza e della descrizione attenta a tutto ciò che è strano.

Nell'opera narrativa di Borges la fantascienza è un elemento marginale. Non è così nell'opera di Adolfo Bioy Casares, dove *La invención de Morel* e *La trama celeste* rappresentano forse le cime più alte raggiunte in Argentina da una fantascienza che tuttavia esita a riconoscersi come tale.

La fioritura di questo genere ha ricevuto un impulso decisivo con la diffusione dei grandi testi della fantascienza contemporanea. L'apparizione, verso la metà degli anni '50, della rivista «Más allá», della collana "Minotauro" e di *El Eternauta*, fumetto pubblicato nella rivista «Hora Cero» nel 1957, costituiscono la base su cui si costruirà e si svilupperà la fantascienza, certamente non paragonabile a quella dei grandi centri di produzione di letteratura fantascientifica, come gli Stati Uniti, per esempio. La fantascienza, come sappiamo, è un genere molto legato allo sviluppo tecnico-scientifico e l'Argentina, dopo i primi decenni del Novecento, subirà un forte arretramento economico con ovvie conseguenze sul piano tecnico e scientifico: in effetti, la scarsa presenza della scienza nell'ambiente culturale argentino ha impedito il consolidamento di una scuola locale. In realtà, si tratta di scrittori che devono la sua formazione soprattutto alla lettura di testi stranieri, ricavandone le convenzioni e miti del genere. Fra questi scrittori, possiamo citare Alberto Vanisco, Eduardo Goligorsky, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer, Carlos Gardini, che sono quelli che hanno raggiunto più notorietà.

In effetti, nella fantascienza argentina, secondo Gorodischer, prevale «una temática escasamente científica, aun en el caso de los autores que cuentan con una formación rigurosa»². Questi scrittori hanno assimilato criticamente le influenze straniere e si sono impadroniti dei loro simboli, convenzioni e miti, e allo stesso tempo, date le tragiche esperienze delle ultime decadi, soprattutto nell'esperienza dei più giovani, il genere si è tinto di atmosfere nostalgiche, a volte amare, di una visione evanescente della realtà. Tuttavia il linguaggio, la rappresentazione degli ambienti e la sensibilità di queste narrazioni sono decisamente argentini.

Diversa sarà invece l'Argentina dell'inizio del secolo, in cui scriveranno Horacio Quiroga e Leopoldo Lugones, tutta tesa alle nuove scoperte delle scienze, scoperte che

1) L'opera di Santiago Dabove (Morón, Buenos Aires, 1889-1952) rimase dispersa e quasi inedita fino al 1961. In quest'anno, come omaggio postumo, venne pubblicata la raccolta *La muerte y su traje*.

2) Cfr. Pablo Capanna, "Prólogo", in *El cuento argentino de ciencia ficción*, Ediciones Nuevo Siglo, Buenos Aires 1995, pp. 11-12.

produrranno una vera rivoluzione filosofica e che in letteratura non solo si tradurranno in naturalismo, ma anche in narrazione fantastica modernista e fantascientifica.

Ci sono testi, scritti da Quiroga e Lugones fra il 1900 e il 1920, dove vengono presi in considerazione elementi scientifici su cui si costruiranno in seguito gli intrecci delle loro storie. Per Noé Jitrik, i testi di Quiroga pubblicati sulla rivista «Caras y Caretas» sotto lo pseudonimo di Frago Lima, “se inscriben en la oleada de literatura fantástica que tuvo una expresión soberana en 1906 con *Las fuerzas extrañas* de Lugones”³.

Ne *El crimen del otro* (1904) di Horacio Quiroga si raccolgono sei racconti che erano già apparsi su rivista fra il 1902 e il 1903, e altri sei scritti appositamente scelti per completare la raccolta. Fra questi ultimi troviamo uno dei più significativi della serie squisitamente quiroguiana sulle scimmie: *Historia de Estilicón*. Altri titoli della stessa serie sono: *El mono ahorcado*, pubblicato sulla rivista «Caras y Caretas» nel 1907, *El mono que asesinó*, originariamente pubblicato nel 1909, e *El hombre artificial* uscito nel 1910 sulla stessa rivista, ancora sotto lo pseudonimo di Frago Lima.

La sua collaborazione con la rivista «Caras y Caretas» parte dal mese di novembre del 1905. Si tratta di una rivista di grande tiratura che raggiunge in quell'epoca un'ampia diffusione: la porta grande ed esigente del mercato letterario argentino d'allora. Questa collaborazione continua senza interruzione fino al 1927. I racconti non vengono raccolti nell'insieme della sua opera se non molti anni dopo la morte dell'autore. La riedizione di *El mono que asesinó*, per esempio, avviene soltanto nel 1967, nel libro *Novelas cortas. Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*, pubblicato dalla casa editrice Arca di Montevideo; e la riedizione di *El hombre artificial* deve aspettare ancora sette anni: appare nel 1973 in *Novelas cortas*, pubblicata a L'Avana, con uno studio finale di Noé Jitrik.

Queste novelle, o racconti lunghi, ci presentano un Quiroga meno conosciuto. Non è forse il Quiroga più affascinante, quello che trova la sua espressione più genuina in quella miscela contraddittoria di repulsione-fascino, legata alla seduzione che esercitavano su di lui l'amore e la morte, e in quel universo devastante, ai margini del mondo, in cui lui sprofonda. Questo è invece il Quiroga fortemente attratto dalla scienza; attrazione che si spiega alla luce, non soltanto dell'atmosfera culturale dell'inizio del Novecento, ma anche di aspetti diversi della sua biografia. Le sue dolorose vicende personali lo spingono ad accettare le diverse teorie del positivismo sul determinismo dell'ereditarietà, e le sue capacità d'invenzione lo portano verso la tecnologia, inducendolo a frequentare gli ambienti scientifici.

3) Horacio Quiroga, *Novelas Cortas*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana 1973, p. 278.

In alcuni di questi racconti, Quiroga, allacciandosi alla tradizione positivista, fa apparire la scienza come liberatrice dei limiti morali. Le storie delle scimmie, per esempio, s'inquadrano nel clima intellettuale dell'epoca in cui le teorie di Darwin avevano grande diffusione. Ma quello che a noi interessa sottolineare, per la sua novità e modernità, è il movimento di reazione alla filosofia positivista, che appare in altri racconti come *El hombre artificial*, e che egli condivide, tra l'altro, con Lugones: e cioè lo sviluppo, mediante strutture narrative, di un'idea più o meno scientifica che finisce generalmente per mettere in crisi il rapporto morale-scienza. In questo racconto per Quiroga, così come per il Lugones di *La fuerza Omega*, l'orrore deriva fondamentalmente dalla prevaricazione e dalla sfida alle leggi etico-morali.

L'universo rappresentato dalla fantasia si sottomette ad altre leggi, leggi scientifiche, a partire dalle quali entrano in funzione i meccanismi di verosimiglianza, specifici della fantascienza. Questa, a differenza della letteratura fantastica, modella la trama, l'intreccio e i personaggi compatibilmente con un certo tipo di sviluppo scientifico-tecnologico. Per lo stesso motivo il linguaggio di questi racconti mantiene un difficile equilibrio fra il referente, e quindi il linguaggio della scienza, e la lingua dell'invenzione letteraria.

Il linguaggio scientifico, la precisione tecnica, fanno dimenticare il carattere fantastico della narrazione, che assume l'aspetto di un resoconto. A volte si ha l'impressione che tutta la storia non sia altro che un pretesto per animare in qualche modo un'allegoria estatica costruita a priori.

Ma l'elemento caratterizzante più suggestivo di questi racconti, come già accennato, è dato dai limiti fissati alla scienza, limiti che sono da ricondurre a quel grande movimento conosciuto come modernismo, nel quale confluiscono tanto l'idealismo romantico quanto il liberalismo pratico; e soltanto questo compenso, come afferma Gullón, permetterà ai modernisti di sottrarsi ai rischi della «masificación inminente y el cientifismo desalmado»⁴. Lo stesso Darío fa esplicita condanna della scienza, mediante il protagonista del racconto *La extraña muerte de fray Pedro*, dove la morte è la conseguenza di un esperimento scientifico descritto come sacrilego. In un altro racconto di Darío *La larva*, pubblicato sulla rivista «Caras y Caretas» nel 1910, la presenza del Lugones de *Las fuerzas extrañas* si rintraccia non soltanto nelle parole che alludono al titolo lugoniano («en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo»⁵), ma soprattutto nel meditato e calcolato effetto del terrore. In alcuni dei suoi racconti, quindi, alle seduzioni sataniche della magia antica si uniscono quelle della scienza e della tecnica.

4) Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid 1990, p. 49.

5) Rubén Darío, *Cuentos Completos*, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 364.

Questo conflitto tuttavia, ancora prima del modernismo, affonda le sue radici nel romanticismo ed è perspicuo nell'opera di Mary Shelley. A differenza della letteratura gotica, che si interrogava sulla morte, *Frankenstein* dà il via a una serie di testi che faranno diventare tema la fantasia della vita. Su questa linea anche i mostri della fantascienza appariranno in un contesto simbolico strutturato, come *Frankenstein*, intorno all'idea di vita: macchine che operano, movimento infinito, organismi inorganici e identità non umane costituiranno poi il repertorio tematico della letteratura fantascientifica.

Rimane comunque una differenza sostanziale con la fantascienza novecentesca. La concezione che predomina nel romanzo della Shelley è ancora quella dell'*overzacher*, del trasgressore faustiano punito dalle leggi divine come, in certo senso, sarebbero i personaggi dei racconti di Darío, ancorato da questo punto di vista al filone romantico del modernismo.

Nella narrativa di H. G. Wells, nella fase de *L'isola del dottor Moreau*, pubblicato nel 1896, c'è tuttavia molto del protagonista del sogno faustiano, al quale veniva riservato un ruolo in cui agiva in modo irresponsabile trovandosi sempre più isolato: il singolo individuo straordinariamente dotato e separato dalla moltitudine eterogenea ed incolta costituita dai ceti popolari. Come il personaggio della Shelley, il dottor Moreau simboleggia il potere demiurgico della scienza e l'incapacità dell'uomo per controllarla. La catastrofe comunque in *Frankenstein* è a sfondo etico-religioso, mentre nell'opera dello scrittore inglese scompare la dimensione religiosa.

È indubbio che H. G. Wells, nella cui opera la fantascienza raggiunge la sua maturità, si trovi fra gli autori europei che più hanno fatto sentire l'influenza sui nostri due autori. Basti ricordare la concezione del dolore contenuta nel romanzo di Wells, dove traspare il conflitto morale che ci riporta a *La fuerza Omega* di Lugones e a *El hombre artificial* di Quiroga, la visione per cui l'uomo si distingue dall'animale soltanto nell'impiego razionale della violenza, così come la sconvolgente possibilità del uso del linguaggio da parte delle scimmie, che si trova non soltanto nei racconti di Quiroga ma anche nel famoso *Izur* di Lugones. In quest'ultimo si propone il motivo del linguaggio perduto, che riprende la famosa affermazione darwiniana circa la scimmia come antenato dell'uomo ma rovesciata: le scimmie sapevano parlare ma si rifiutano di farlo⁶.

E sarà precisamente questa crisi a identificare quello che oggi si conosce come fantascienza. Beatriz Sarlo sostiene che «si bien el informe científico o técnico garan-

6) In aprile del 1998 è apparsa su Internet la notizia che Koko, una gorilla femmina di 26 anni, era stata addestrata per comunicare attraverso segni con la psicologa Francine Patterson. Secondo questo articolo la gorilla capisce intorno ai 1000 segni e 2000 parole in inglese e sarebbe capace di costruire frasi di sei parole. Cfr. <<http://penetrante/www.clarin.com/diario/98-04-24/e-0570Id.htm>>

tiza la independencia moral y la credibilidad de lo narrado, otro género pone en escena el conflicto entre moral y progreso del saber o de sus aplicaciones: la ciencia ficción»⁷. Il conflitto nasce quindi nell'ambito della fantascienza, nell'ambito cioè della narrazione dello sviluppo di una possibilità tecnica o scientifica, i cui effetti avvengono nello spazio del mondo reale, quindi del probabile e non dell'improbabile come nella letteratura fantastica.

Sono narrazioni che partono da un'idea più o meno scientifica (la scienza è quella che porta la narrazione alla verosimiglianza), sviluppandosi attraverso strutture discorsive tanto scientifiche quanto narrative verso un finale crudele.

Si espongono concezioni scientifiche insieme ad altre che non lo sono affatto. Questo crea in primo luogo un'illusione, a volte perfetta per la precisione del linguaggio, garantendo la verosimiglianza narrativa. Si dà così forma di verità a una fantasia o a una ipotesi non necessariamente scientifiche.

Il numero dei personaggi, lo spazio chiuso del laboratorio, il finale, sono alcuni dei tanti aspetti che avvicinano i due racconti. In entrambi si stabilisce un rapporto perverso fra lo scienziato e il concetto scientifico, e nel processo inizialmente razionale della ricerca succede qualcosa per cui questo processo diventa un viaggio verso l'orrore.

Il narratore de *La fuerza Omega*, che incarna i dubbi del lettore, si lascia convincere a poco a poco dalle dichiarazioni dello scienziato, *esprit fort* che non vacilla davanti all'ignoto.

Su questa parvenza di verità data a una ipotesi fantastica o presumibilmente scientifica si crea l'argomento della narrazione. La struttura, nel caso di Lugones, risulta più espositiva che narrativa.

Il discorso scientifico, che è sempre un linguaggio riferito, appare sotto forma di frammenti autonomi, irrompendo con forza nel tessuto narrativo. Due amici e dopo un medico assistono alle lunghe disquisizioni di uno scienziato, chiamato ironicamente il «sencillo sabio»⁸. Quest'ultimo, attraverso un lungo dialogo (si tratta in realtà di lunghe battute esplicative) con gli altri personaggi, uno dei quali è il narratore, espone la teoria della forza sonora.

Nella narrazione il suono viene trasformato in forza meccanica grazie ad un minuscolo apparecchio, in apparenza inoffensivo, che contrasta con le grandiose apparecchiature della fantascienza coeva. La preminenza dell'uomo sulla macchina è tale che solo il suo inventore riesce a liberare la terribile forza, che alla fine gli si rivolge contro: simbolicamente, e profeticamente, la distruzione si trasforma in autodistruzione.

7) Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Edición Nueva Visión, Buenos Aires 1992, p. 39.

8) Leopoldo Lugones, *La fuerza Omega*, in *Las fuerzas extrañas* (1906), Cátedra, Madrid 1996, p. 97.

Il racconto di Quiroga risponde invece a un ambito fantascientifico moderno: le idee scientifiche si sviluppano non attraverso strutture discorsive scientifiche ma narrative. Il meccanismo è agevolato dalla struttura del romanzo d'appendice con le sue dosate suspense e un'azione che evita lunghe esposizioni e inutili ricreazioni.

In *El hombre artificial*, il personaggio Donissoff, *esprit fort* anche lui, ha il compito di convincere gli altri amici. La narrazione rivela le microstorie dei tre personaggi. Personaggi che sboccano in uno spazio chiuso: il laboratorio dove i tre giovani si sono riuniti per creare vita a partire dagli elementi più semplici, sintetizzati dalla chimica e animati dall'elettricità. Si propongono insieme di costruire un essere umano alla maniera di Frankenstein. Si crea un individuo fra l'automa di natura organica e le macchine antropomorfe, i robot. Il *biógeno* di Quiroga coincide in questo con la tendenza alla creazione dei robot, dominante nella prima tappa della fantascienza, che rivela la persistenza di un mito da collegare alla figura degli *omuncoli* e soprattutto al *Golem*.

I nostri autori, nell'introdurre all'interno di questi racconti fantascientifici dei dati scientifici, che funzionano come garanti di veridicità, indeboliscono il fantastico. Questa apertura verso il reale permetterà di stabilire i limiti oltre i quali l'ansia di conoscere, che spinge i protagonisti a violare con i propri esperimenti le leggi dell'universo, diverrà causa della loro punizione finale. Gli argomenti dei due racconti portano infatti a finali sorprendenti, dovuti alla trasgressione dei limiti della conoscenza: *La fuerza Omega* finisce con la disintegrazione del cervello del suo inventore, *El hombre artificial* con l'autodistruzione provocata da un disumano dolore.

L'esplicita condanna dell'orrore e della distruzione, il conflitto insomma fra morale e progresso del sapere, spiegherebbero storicamente la costituzione del genere in Argentina. Ciò avviene inoltre anni prima dell'apparizione sulle riviste nordamericane dei primi racconti fantascientifici, che cominceranno a diffondersi negli Stati Uniti soltanto verso la seconda metà degli anni '20.